

Novas & velhas tendências
no cinema português contemporâneo

O mistério das origens* ou o cinema português no tempo da pós-ruralidade

Miguel Cipriano



«In work or relaxation: the traditional, the modern, the ultra modern. This is the mixture that is Portugal.» Era assim que, em 1956, o filme *Introducing Portugal*, feito pela NATO, apresentava o país. Num evidente registo de propaganda, relatos dos feitos marítimos mostram um país com uma intensa relação com o mar. Os campinos, os pescadores, os agricultores e os pastores são a imagem do Portugal profundo, um Portugal de regiões bem delimitadas e aldeias confinadas – «Aqui pouca coisa mudou.» Lisboa, simultaneamente símbolo de tradição e desenvolvimento, é a cidade dos bairros antigos, «perdidos numa metrópole cujo tamanho e população duplicou em apenas cinquenta anos.» Salazar, responsável por «estabilizar a economia», é também o homem que fez de Portugal um país de barragens, pontes, campos de golfe, auto-estradas, bombas de gasolina e hotéis – «tradicionais na essência, mas modernos no estilo» – capazes de receber qualquer viajante que atravessasse a fronteira.

Já então, em pleno Estado Novo, se fazia o elogio do progresso (para inglês ver, certamente). Em vez da imagem posteriormente veiculada de um regime totalmente fechado e orgulhosamente só, aqui a ditadura vangloriava-se com a alegada modernização do país e, embora a *tradição* tenha sido uma importante bandeira, o regime nem sempre simpatizou com as representações mais tipificadas da sociedade portuguesa.

Em 1939, estreia *Aldeia da Roupa Branca*, de Chianca de Garcia. Na linha de *Maria Papoila*, de Leitão de Barros, que anos antes fundara os “filmes de saloios” enquanto género, *Aldeia da Roupa Branca* fazia um retrato polarizado dos universos rural e urbano. Numa história sobre a «oposição entre o velho e o novo» (Pina, 1986: 173), o velho acaba por prevalecer quando Chico, no final do filme, volta à sua aldeia depois de um período em Lisboa a trabalhar como motorista, mantendo-se «a separação tradicional que existia entre aqueles dois mundos» (Baptista, 2008: 45).

Durante a década de 40, proliferaram no cinema português as histórias saloias, revisteiras e folclóricas. Não porque, ao contrário do que repetidamente se diz, o regime tivesse especial apreço por elas e pelo país que retratavam, mas porque iam de encontro ao gosto «da pequena e média burguesia dos meios urbanos», que representava uma parte considerável do público que estimava o género e «não acorria a outras incursões.» (Costa, 1991: 67-70). Alguns destes filmes chegaram a alcançar resultados de bilheteira pioneiros (*Aldeia da Roupa Branca* foi um dos primeiros filmes portugueses a transpor os cem mil espectadores), mas era certo que o poder preferia outras fitas. E nunca escondeu esse facto. No anúncio da Lei de Protecção ao Cinema

Nacional, em Dezembro de 1947, António Ferro foi tudo menos ambíguo ao afirmar que as comédias, «filmes com indiscutível mas lamentável êxito», reveladores do «que há de mais inferior na nossa mentalidade», eram «o cancro do cinema nacional».

«Hoje, de todos estes filmes, esquecidas as canções, esquecidas as *stars*, o que ficou foi o talento dessa ínclita geração de cómicos numa personificação, que o tempo só tornou mais visível, do provincianismo português da época e do provincianismo dos valores que reflectiam Portugal no regime e o regime em Portugal» (Costa, 1991: 80).

Os filmes cantados que, em 1947, com *Fado, História de uma Cantadeira*, de Perdigão Queiroga, chegavam ao fim do seu apogeu, dão lugar a uma década de crises várias – no cinema, mas sobretudo a nível social e político – e de grandes transformações. Depois das tumultuosas e encenadas eleições de 1945, acentuam-se a perseguição e a censura. Em 1948, entra em vigor a lei de protecção ao cinema anunciada no ano anterior e, com ela, a criação de um fundo que visava subsidiar obras «representativas do espírito português». Guerra aberta, portanto, às comédias e aos musicais, iniciando-se um período de «pastelões históricos» e de adaptações de «pios escritores católicos» (Costa, 1991: 104). Como reacção à lei, a crescente «rapaziada dos cine-clubes» (assim lhes chamou Leitão de Barros num artigo do Diário de Notícias de 1 de Março de 1955, apelando a uma mudança institucional e à emancipação da dita rapaziada, pois o «cinema português activo e pujante não será possível com os homens que hoje o têm nas mãos»), não raras vezes apoiada na esquerda clandestina, elaborava uma agenda para mudar o cinema e, através dele, transformar o país. Sobe de tom a luta das ideias e de Itália sopram ventos neo-realistas. Manuel Guimarães, com as suas incursões nesse género tão afecto da esquerda, torna-se, por momentos, poço de esperança para algumas facções, enquanto Manoel de Oliveira, com o seu *Aniki-bobó*, é elevado por alguns críticos a símbolo de uma geração por vir.

Depois de anos de reconstituições e adaptações que não chamavam público e que raramente caíam no goto dos intelectuais, chega-se ao afamado “ano zero” de 1955, o ano em que nenhuma longa-metragem foi produzida. Confirmava-se, assim, o pressagiado óbito do cinema português.

Simultaneamente, o país transformava-se de forma profunda. Com a fome e o analfabetismo a assolarem a província, desencadeou-se um dos maiores êxodos da história portuguesa recente. Dos que partiam para França ou para as colónias do império ultramarino, aos que se fixavam à volta de Lisboa e do Porto, o território tornava-se espelho da convulsão social. Em 1963, Paulo Rocha reage a estas tensões com *Os Verdes Anos*, filme que lança o tão ansiado Cinema Novo português. Logo na altura da estreia, foram muitos os que sentiram esse carácter fundador deste objecto «bem secreto e bem singular» (Costa, 1991: 120). O realizador, que tinha estado em Paris com uma bolsa do Institut des Hautes Études Cinématographiques e estagiado com Jean Renoir, juntou-se ao produtor António da Cunha Telles para contar a história de um jovem casal que, vindo do interior, tentava a sua sorte em Lisboa, ela como criada, ele como sapateiro. A cidade que vão encontrar não é a Lisboa bairrista e tradicional que o cinema retratara nas três décadas anteriores, é agora uma «cidade opressora que os humilha e marginaliza» (Baptista, 2008: 94). É uma cidade de «espaços claustrofóbicos, sem saída, onde tudo se agoniza numa morte branda» (Costa, 1991, 120). Seguindo a tradição neo-realista de personagens desajustadas em ambientes coercivos, Paulo Rocha abordava, através da rua, a violência da ditadura que se abatia sobre o país, dando «a ver Lisboa e Portugal como *espaços de frustração*» (*Loc. cit.*).

Mas 1963 é também o ano de dois importantes filmes de Manoel de Oliveira. *O Acto da Primavera* e *A Caça* foram apoiados pelo Fundo dos pastelões, mas, ao contrário destes, conseguiram o elogio praticamente consensual da crítica. Filmado numa aldeia em Trás-os-Montes com habitantes-actores, *O Acto da Primavera* encena a Paixão de Cristo num filme que João Bénard da Costa considera um «ponto de partida, onde se prefigurava o cinema futuro, não só do Autor, mas também de todo o cinema que teria início no final da década» (1991: 122). É o

filme que mais notoriamente abre duas importantes tradições do cinema português: a da antropologia visual, no seguimento da “etnoficção” de Jean Rouch, e a da vontade de filmar «não o artifício da realidade, mas sim a realidade do artifício» (Pina, 1986: 166). Pela sua aclamada modernidade, *O Acto da Primavera* tornar-se-ia uma referência de um tipo de cinema que fazia questão de denunciar o seu próprio dispositivo. Um cinema que pratica a militante «recusa da ilusão», como João Mário Grilo diria mais tarde (2007: 80).

Em 1964 surge *Belarmino*, de Fernando Lopes, que, juntamente com os três aplaudidos filmes de 63, alcançaria o reconhecimento internacional nos anos seguintes. Aos olhos do país e da Europa, (re)nascia uma cinematografia.

«O cinema português recriava uma tradição, enunciava um novo tipo de imaginário e afirmava-se em obras e não só em intenções como um *cinema novo*. Tudo isso – como sempre – se apagou muito depressa, mas uma demarcação de águas era agora possível» (Costa, 1991: 123).

Com o 25 de Abril e a social-democracia, iniciaram-se grandes desenvolvimentos ao nível da industrialização e urbanização do país (que já tinha visto alguns avanços a partir da década de 50). Portugal abriu-se finalmente à Europa e ao mundo. Para melhor percebermos o alcance destas mudanças, avancemos, por momentos, no tempo.

Durante os últimos anos da primeira década do século XXI, um grupo de «amigos e de amigos de amigos», procurando «a troca, o conhecimento e a descoberta», reunia-se regularmente em tertúlias. Chamavam Fatamorgana à sua associação. Entre eles estava o arquitecto Pedro Campos Costa, que andava há vários anos a maturar um projecto que tivesse como base a «nova constelação de pequenas cidades, vilas e aldeias, ligadas por um tecido fino de relações e de história.» Era, para ele, urgente estudar esta «paisagem diversificada» de um Portugal que, em poucas décadas, se tinha transformado imenso. Romanticamente, Pedro traçava um mapa do interior do país que «poderia passar a ser desígnio nacional», imaginando uma «Toscana possível» ao nível do modelo de desenvolvimento do território, enquanto muitos lhe censuravam a megalomania e chamavam a atenção para a complexidade do tema. Entre estes estava Nuno Louro, também arquitecto e com experiência ao nível do desenvolvimento territorial da costa. Juntos, decidiram avançar com um projecto que os colocasse no terreno, para que um levantamento (mesmo que parcial) pudesse finalmente ser feito (Costa et al., 2009). Escolheram, então, percorrer Portugal em duas linhas – uma traçada no litoral e outra no interior, ambas de norte a sul. De dez em dez quilómetros, à medida que avançavam, paravam o carro e tiravam uma fotografia «representativa» de cada local. Concluída a viagem, caíram por terra muitos dos preconceitos iniciais: o Portugal contemporâneo era diverso, fragmentado, desfigurado, difícil de caracterizar. A partir dos anos 90, quase duas décadas antes desta viagem, também o cinema ganhou consciência e tornou-se expressão de uma sociedade em conflito com a sua identidade.

Tudo começou em 1972, quando, por iniciativa da Fundação Calouste Gulbenkian (que tinha, quatro anos antes, decidido financiar filmes da nova geração) e do governo marcelista, é criada a Escola Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema, futura Escola de Cinema, instalada no Conservatório Nacional de Teatro. Alberto Seixas Santos é escolhido como director. Algumas caras do Cinema Novo, como António da Cunha Telles, Paulo Rocha e Fernando Lopes, ocupam-se da docência. Em 1977, junta-se a eles António Reis, que em 73 tinha surpreendido toda a gente com o poético *Jaime*, «um dos mais belos filmes da história do cinema», segundo João César Monteiro,¹ e em 76 com o panteísta *Trás-os-Montes*, «cometa [que] atravessou o cinema português, então em céu particularmente escuro», para Augusto M. Seabra.² Apesar de mais velho do que a maioria dos cineastas Gulbenkian, António Reis era um cineclubista conhecido do meio que tinha inclusivamente trabalhado com Manoel de Oliveira n'*O Acto da Primavera* e com Paulo Rocha em *Mudar de Vida* (1966). Lecionou até 1991, ano da sua morte inesperada, e foi um dos professores mais influentes da Escola de Cinema. A

altura do seu desaparecimento foi também a altura em que muitos dos seus alunos começaram a dar os primeiros passos.

O instante pioneiro foi *Uma Rapariga no Verão* (1986), de Vítor Gonçalves. Importante filme de arranque, segundo Joaquim Leitão, «pela maneira como foi feito, pelo envolvimento de toda aquela geração».³ Formada sob o olhar atento dos do Cinema Novo, esta geração tinha passado por uma Escola de Cinema muito particular:

«Eu acho que o cinema português está dividido entre aquilo a que eu chamo “cinema português” e aquilo a que eu chamo de “cinema internacional”. E isso acontece em todas as cinematografias, como existe em arquitectura o estilo internacional. (...) Existe portanto uma fórmula, que é aquilo que se ensina numa escola de cinema, ensina-se a filmar segundo esse estilo. (...) A maior parte dos professores da Escola de Cinema em Portugal, durante o período mais interessante da Escola de Cinema, não eram professores do “estilo internacional”, eram professores de outra coisa.» (Grilo, 2007: 79)

Com Vítor Gonçalves na realização, José Bogalheiro na produção, Daniel del-Negro na fotografia, Pedro Caldas no som, Ana Luísa Guimarães na montagem, Pedro Costa na assistência de realização e Joaquim Leitão como figurante, *Uma Rapariga no Verão* reuniu muitos nomes que hoje lembramos e outros que passámos a conhecer de outras lidas. Tal como Vítor Gonçalves, Daniel del-Negro e Ana Luísa Guimarães só realizariam uma longa-metragem, respectivamente *Atlântida: Do Outro Lado do Espelho* (1985) e *Nuvem* (1992). Pedro Caldas ficaria pela direcção de som e pelas realização de curtas até há pouco ter estreado a sua primeira longa, *Guerra Civil* (2010). «Porque houve tantos realizadores a seguir carreira como a ficar pelo caminho», Jorge Mourinha apelidou-os de «geração perdida». No entanto, e como Manuel Mozos comentou com Mourinha, esta ideia de geração (perdida ou não) é uma «construção “a posteriori” embora existisse uma “teia” de relações, porque “havia um grande cruzamento nas noites do Bairro Alto, e porque acabávamos por colaborar nos filmes uns dos outros”».⁴

É, então, na passagem dos 80 para os 90 que os que integravam essa teia começaram a dar mais nas vistas. E muitos deles, de Vítor Gonçalves a Joaquim Leitão, passando por Ana Luísa Guimarães e Pedro Costa, elegiam António Reis como mestre primeiro. Teresa Villaverde, que não tinha passado pela Escola, mas que também se integrou no meio, tendo trabalhado como assistente, diz ter sentido carinho pelos realizadores mais velhos, que tinham procurado «trazer algo de novo a um país espartilhado por um regime sufocante».⁵

Mas, em aparente contradição, alguns destes cineastas afirmam agora que não se sentiram assim tão presos à geração que tinha desbravado caminho e colocado o cinema português no mapa das cinematografias mundiais:

«Eu não julgo que haja uma geração filha de outra. (...) Apesar de vários realizadores do Cinema Novo terem sido professores desses realizadores que então surgem, julgo que não há entre eles uma ligação tão grande quanto isso. Aqui não há o corte com a geração anterior, como aconteceu com o Cinema Novo, é quase pura e simplesmente ignorar a geração precedente sem levantar ondas nenhuma».⁶

Muitos dos primeiros filmes desta «terceira geração»⁷ contam histórias de crianças perdidas. *O Sangue* (1990), de Pedro Costa, *A Idade Maior* (1991), de Teresa Villaverde, e *Xavier* (rodado em 1991, concluído onze anos depois), de Manuel Mozos, são exemplos de filmes que lidam com a ausência dos pais. No já citado artigo «Geração perdida», António Pires, jornalista e antigo aluno da Escola, diz que isso se explica com «a desagregação da família» na sociedade pós-25 de Abril. Para Teresa Villaverde «é normal que a “coisa mágica” do primeiro filme vá buscar coisas à infância».

Jorge Mourinha admite que esta recorrência é mais casual do que propositada, mas pensamos que há um outro ponto de contacto a ter conta. Por altura da morte de António Reis, Saguenaíl constatou que o realizador contara «sempre a mesma história de crianças abandonadas, mas alargando o sentido dessa ficção de filme para filme.» Saguenaíl não chega a especular sobre a hipótese de haver aqui uma herança directa (à data de publicação do texto, a «terceira geração» ainda não existia como tal e muitos filmes estavam por fazer), mas reconhece que Reis «deixou-nos a braços com a angustiante situação arquetípica encenada nos seus filmes: a necessidade de ultrapassar o tempo e a morte, de prosseguir uma busca errante sem seguir as pegadas do pai desaparecido».⁸ Quando da estreia de *Ne Change Rien* (2009), Pedro Costa voltou a abordar a questão dos pais:

«O punk que eu conheci na Escola [de Cinema] foi o António Reis. (...) O confronto com ele, por um lado, deu razão àquele nervosismo e àquele insolência. Disse-me: «Não, não, continua assim, desespéra.» Por outro, deu-me a coisa mais importante, que foi (...) uma espécie de calma para conseguir fazer filmes em português. Essa era uma grande dificuldade para mim e para todos os meus colegas dessa altura; creio que todos vivíamos essa angústia. Nós não tínhamos pais, não tínhamos tradição. Nem temos. Quer dizer, o Manoel de Oliveira não serve para isso, e ainda bem: é sozinho, é excepcional, mas não tem o cinema todo. E Portugal não teve, para mim, um cinema a sério».⁹

É com este sentimento de desamparo e desenraizamento que muitos dos novos cineastas começam a olhar para o mundo que os rodeia. Na ausência de um cinema português com o qual se conseguissem relacionar e confrontados com uma sociedade em acelerada mudança, estes jovens (os mais bem formados do cinema português até então), tal como muitas das personagens que irão criar, não sabem ao certo de onde vêm e olham para o futuro com incerteza. Além disso, muitos deles, mesmo os mais novos, ainda se debatiam com um fantasma que tinham vivido de perto: o da prisão do regime de Salazar. O mesmo regime que roubou «metade do século XX» e nos deixou «órfãos da modernidade» (Grilo, 2007: 78).

Como já vimos, «depois da longa letargia do país atrasado e bastante fechado à modernização, a Revolução de Abril, a Democracia e os fundos da União Europeia, permitiram um impulso de infra estruturação avassalador». Este súbito aceleração do tempo fez com que fosse cada vez mais difícil «identificar o Portugal rural contemporâneo», bem como os «territórios da urbanização recente» (Domingues, 2009: 43).

Saguenaíl fala num esvaziamento identitário que se torna evidente em dois filmes de 2005: *Odete*, de João Pedro Rodrigues, e *Alice*, de Marco Martins. Estes realizadores (que, apesar de mais novos, Mozo ainda associa à «terceira geração»: «não estão tão longe de nós, acabam por fazer parte do grupo, (...) embora haja nuances») situam os seus filmes num universo «urbano, europeu, ocidental, que não tem nada de específico de Portugal»,¹⁰ como é o supermercado de *Odete* e a Lisboa descaracterizada de *Alice*. Além disso, reivindicam «uma certa narratividade à americana» em filmes que «remetem nitidamente para um modelo externo do cinema, mas que não praticam nenhuma citação» (2007: 103).

Pedro Costa e João Canijo, por seu lado, vão-se colocar naquele que é, por excelência, o território urbano do mundo contemporâneo: o subúrbio. Na Triologia das Fontainhas, começada em 1997 com *Ossos*, Pedro Costa muda a sua forma de fazer cinema (largando o excesso de material de rodagem e as grandes equipas) e adopta a «etnoficção». Depois de um começo atribulado de carreira, o realizador encontra junto dos habitantes do Bairro das Fontainhas a sua estabilidade.

João Canijo chega à periferia em *Ganhar a Vida* (2000), um filme sobre a comunidade portuguesa em Paris e a primeira «abordagem directa e primordial»¹¹ à emigração no cinema português. Onze anos depois, em *Sangue do meu Sangue*, Canijo decide também ir para os arredores de Lisboa, «que toda a gente sabe que existe mas ninguém conhece. É a miséria humana total. (...) É mais deprimente do que a cintura de favelas à volta da Cidade do México,

porque aí ao menos há um espaço individual para as pessoas. Aqui não».¹² Com a super-urbanização dos países, a cidade deixou de ser «uma ideia de um “interior” confinado aos seus limites» – a paisagem está hoje cheia de «cidades continuadas» (Domingues, 2009: 40)

O primeiro filme a conseguir lidar pacificamente com as tensões desta pós-ruralidade¹³ é *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008), de Miguel Gomes. Tendo começado com um sólido argumento de ficção e uma estrutura de produção digna de um «Ben-Ur da Beira»,¹⁴ *Aquele Querido Mês de Agosto* teve que ser inteiramente repensado poucas semanas antes da rodagem por causa de cortes no financiamento. Miguel Gomes decidiu, numa primeira fase, abandonar o argumento e filmar as festas de verão da zona de Arganil. No ano seguinte, fez um casting pelas aldeias e filmou uma versão reescrita da história, que intercalaria com as imagens das festas e da equipa em processo de rodagem. Quase meio século depois d'*O Acto da Primavera*, o cinema português continuava um trabalho de denúncia activa dos códigos de representação.

Aqui, a relação das pessoas com a terra (que, como vimos, em Portugal se tinha vindo a alterar desde as primeiras vagas migratórias de meados do século XX) contrasta visivelmente com os hábitos rurais retratados no filme de 1956 ao qual fizemos alusão no início deste texto. «*Aquele Querido Mês de Agosto* abdica de procurar os traços de uma cultura especificamente rural num universo onde ela já não é preponderante» (Baptista, 2008: 219). Esbate-se a dicotomia campo/cidade que nos anos 30 e 40 tinha dado azo a tantas histórias. Os montes enchem-se agora de florestas de pinheiro ou eucalipto que durante o verão são cuidadosamente vigiadas para que os incêndios pontuais não ponham em risco todas as casas e infraestruturas deste novo interior. Aqui tudo mudou.

Notas

* Citamos aqui Chris Fujiwara na sua análise de *Casa de Lava* (1994), de Pedro Costa, filme onde «o mistério das origens ganha uma importância extrema. *Casa de Lava* torna as origens num problema, levando-nos a perguntar, em relação às personagens, de onde virão e para onde irão – e deixando-nos sem resposta clara».

¹ MONTEIRO, João César, “Jaime de António Reis – o inesperado no cinema português”, *Cinéfilo* n.º 29, 20 de Abril de 1974: «Estou a falar de *António Reis* e do dia em que o conheci e que, por acaso profissional, coincidiu com a primeira vez que vi *Jaime*, quanto a mim, um dos mais belos filmes da história do cinema, ou, se preferem: uma etapa decisiva e original do cinema moderno, obrigatório ponto de passagem para quem, neste ou noutro país, quisesse continuar a prática de *um certo cinema*, o cinema que só tolera e reconhece a sua própria austera e radical intransigência».

² SEABRA, Augusto M., “No Rasto do Cometa”, in *Público*, 12 de Setembro de 1991, p. 27.

³ LEITÃO, Joaquim citado em MOURINHA, Jorge, “Geração Perdida”, in *Ípsilon*, 25 de Setembro de 2009, in url: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/entrevista.aspx?id=241285>

⁴ MOZOS, Manuel citado em MOURINHA, Jorge, “Geração Perdida”.

⁵ VILLAVEDE, Teresa citada em MOURINHA, Jorge, “Geração Perdida”.

⁶ MOZOS, Manuel entrevistado por CIPRIANO, Miguel, “Isto é menos cinzento do que parece”, in *Novas e Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo*, Setembro de 2010, ed. Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema.

⁷ MOZOS, Manuel na entrevista antes citada: «Com o próprio aparecimento da Escola de Cinema, saem os primeiros realizadores formados. O João Botelho é um dos poucos que vem de início, mas mesmo quando a Escola começa a ter mais realizadores, os filmes não têm muita notoriedade. Numa primeira fase o Vítor Gonçalves ou o Daniel del-Negro, e na continuidade disso vão surgindo o Pedro Costa, o Joaquim Leitão, eu, o Luís Alvarães, a Ana Luísa Guimarães, com algumas abertas para outros realizadores que, não vindo da Escola, estão mais ou menos na mesma faixa etária, como a Teresa Villaverde ou o João Canijo (que não fez a Escola mas passou por lá). O João Botelho, a Solveig Nordlund e a Monique Rutler estão mais conotados ainda com os realizadores do Cinema Novo. Havia um filme do Vítor Gonçalves e do Daniel, mas é com o Joaquim Leitão e com o Pedro Costa que há uma terceira geração, digamos assim».

⁸ SAGUENAIL, “O-CULTO”, in *A Grande Ilusão*, n.º 13/14, p. 13, Outubro de 1991, Porto, ed. Afrontamento.

⁹ COSTA, Pedro entrevistado por MENESES, Inês, “Fala com ela”, in *Rádio Radar*, Novembro de 2009.

¹⁰ SAGUENAIL entrevistado por CIPRIANO, Miguel, in *Um Filme Português* (2011).

¹¹ MATOS-CRUZ, José de, “Uma portuguesa em Paris”, in DN Mais, 5 de Maio de 2001.

¹² CANIJO, João entrevistado por Vasco Câmara, “Acho que isto não tem cura”, in *Ípsilon*, 22 de Abril de 2010, in url: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=255087>

¹³ Este conceito é elaborado por SILVA, Luís no artigo *Contributo para o estudo da pós-ruralidade em Portugal*, in url:

Bibliografia

- PINA, Luís de, *História do Cinema Português*, Mem Martins, ed. Publicações Europa-América, 1986
BAPTISTA, Tiago, *A Invenção do Cinema Português*, Lisboa, ed. tinta-da-china, 2008
COSTA, João Bénard da, *Histórias do Cinema*, Lisboa, ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991
COSTA, Pedro Campos, DOMINGUES, Álvaro et al., *Duas Linhas*, ed. Costa/Louro, Pedro Campos/Nuno, 2009
SAGUENAIL et al., *Ler Cinema: O Nosso Caso*, Lisboa, ed. Câmara Municipal de Lisboa, 2007
GRILO, João Mário, *O Cinema da Não-Ilusão. Histórias para o cinema português*, Lisboa, ed. Livros Horizonte, 2006
FUJIWARA, Chris et al., *cem mil cigarros – OS FILMES DE PEDRO COSTA*, Lisboa, ed. Orfeu Negro, 2009
-